

## RESEARCH OUTPUTS / RÉSULTATS DE RECHERCHE

### Contribution à l'étude de la petite statuaire de l'église de Brou : entre France et anciens Pays-Bas

Lefftz, Michel

*Published in:*

in G. MAES, J. BLANC (dir. ), "Les échanges artistiques entre les anciens Pays-Bas et la France, 1482-1814",

*Publication date:*

2010

*Document Version*

Première version, également connu sous le nom de pré-print

[Link to publication](#)

*Citation for pulished version (HARVARD):*

Lefftz, M 2010, Contribution à l'étude de la petite statuaire de l'église de Brou : entre France et anciens Pays-Bas. Dans in G. MAES, J. BLANC (dir. ), "Les échanges artistiques entre les anciens Pays-Bas et la France, 1482-1814", : (Actes du colloque tenu à Lille, 28-30 mai 2008). Turnhout, p. 91-102.

#### General rights

Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal ?

#### Take down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

# Contribution à l'étude de la petite statuaire de l'église de Brou: entre France et anciens Pays-Bas

Michel Lefftz

Facultés universitaires Notre-Dame de la Paix, Namur

Lorsque, en 1509, Marguerite d'Autriche envisage d'amplifier le projet initial du complexe mémorial de Brou, elle fait appel aux artistes français qui avaient travaillé pour son ancienne rivale, Anne de Bretagne. Jean Perréal dit Jean de Paris est chargé de fournir des *pour-traicts* pour les monuments funéraires; quant à Michel Colombe, il fournira les patrons des statues en 1512. Après divers événements, Jean de Bruxelles (dit aussi Van Roome) remplacera Jean de Paris pour les projets, et le maître maçon Louis Van Boghem assurera la direction du chantier. Les sculpteurs viendront désormais des Pays-Bas. Mais qui étaient-ils et quelle était la part d'invention de Jean de Bruxelles dans les patrons des tombeaux? Ce dernier aurait-il tout remanié ou seulement une partie? Dans quelle mesure les sculpteurs brabançons ont-ils suivi les modèles en argile envoyés par Michel Colombe à Brou? Ces questions doivent nécessairement être mises en relation avec celle de l'identification des auteurs de la petite statuaire de Brou, l'attribution des gisants étant mieux cernée par les archives qui laissent entendre que Conrad Meit en était l'auteur principal<sup>1</sup>.

Plus au Nord, en 1511, à la demande de l'archiduc Maximilien et de l'archiduchesse Marguerite d'Autriche, Jean Van Roome réalise les patrons des figures des ducs et des duchesses de Brabant. Elles seront sculptées par Jan Borman et coulées en bronze par Renier van Thienen. Les modèles originaux en bois, sans aucun doute des rondes bosses de grande qualité, sont placés au palais de Bruxelles après avoir été polychromés. En 1516 Borman reçoit un paiement pour la quatrième statue de duc. Les documents d'archives indiquent la considération dont jouissait Borman, le *beste meester beeldsnyder*, et précisent qu'il était surchargé de besogne et qu'il travaillait avec plusieurs com-

pagnons<sup>2</sup>. Ne faudrait-il pas mettre la brusque interruption des travaux de Bruxelles, cette année de 1516, en relation avec le changement d'équipe du chantier de Brou? On l'aura compris, nous souhaitons explorer l'hypothèse d'une origine bruxelloise des sculptures en albâtre de Brou, et plus spécifiquement une attribution au groupe Borman. Pour y parvenir, nous ajouterons au catalogue des Borman plusieurs statues isolées et des ensembles sculptés qui permettent de mieux circonscrire l'une des personnalités les mieux représentées dans la statuaire de Brou.

La vingtaine de statues et statuettes en albâtre de Brou peut être répartie en trois ensembles, selon les dimensions:

1. Les statues de grande taille, conservées au musée, placées dans la chapelle de la Vierge, ajoutées au sommet du retable des Sept Joies de la Vierge, ou disposées à proximité (fig. 1). Toutes sont de style gothique, la sainte Monique (?), le saint Antoine et le saint André sont d'une autre main que le reste du groupe par les corps plus massifs (proportions plus trapues, compacité des volumes), les attitudes plus raides, les larges paupières supérieures (semblables à des rubans), les mains larges, le rythme et la manière de traiter les plis.

2. Les statuettes de taille moyenne placées dans l'architecture des trois monuments funéraires du chœur de l'église. La plupart sont gothiques, mais on y trouve aussi quelques figures de style Renaissance (fig. 2).

3. Les statuettes du retable des Sept Joies de la Vierge (fig. 1). La plupart des figures des scènes historiées sont de style gothique, mais quelques-unes, placées systématiquement à l'arrière-plan, sont de style Renaissance. Elles sont associées à des décors architecturaux du nouveau style à la mode. Des statuettes de



Fig. 1. *Saint Philippe*, albâtre; *Retable des Sept Joies de la Vierge*, albâtre et marbre, Bourg-en-Bresse, église du monastère de Brou.

saints debout et des évangélistes assis sous les dais du cadre architectural, ainsi que des anges-lots volant au-dessus des scènes, complètent cette série de figurines renaissance.

Comme toutes ces sculptures appartiennent soit au style gothique tardif, soit à la Renaissance, il est aussi opportun de les répartir en deux ensembles, selon leurs caractéristiques formelles. Chronologiquement, on pourrait croire que les sculptures gothiques sont plus anciennes, mais c'est loin d'être évident. Plusieurs accessoires et ornements de ces statues gothiques sont de style Renaissance. Et l'on sait que le style gothique a continué à être apprécié encore bien longtemps après que la Renaissance a été introduite dans les anciens Pays-Bas. En élargissant l'analyse morphologique à d'autres sculptures, nous tenterons de montrer que les

statues du premier ensemble (gothique) peuvent être attribuées au groupe Borman, alors que les œuvres du second ensemble sont stylistiquement si distinctes qu'on ne peut les rattacher à la production de cet atelier. La piste d'un ou de plusieurs autres maîtres, déjà bien au fait de la Renaissance italienne, doit dès lors être envisagée.

Les sculptures du premier ensemble appartiennent au style gothique par la posture (déhanchement), par le point de vue proposé à la contemplation du fidèle (frontal), et par le traitement du drapé (plis brisés en bec, en polygones et en pinces à bec, chutes en méandres formant des cornets ou des cônes). L'extraordinaire souci du détail réaliste dans les vêtements et accessoires, la très grande expressivité du drapé et la riche variété des attitudes



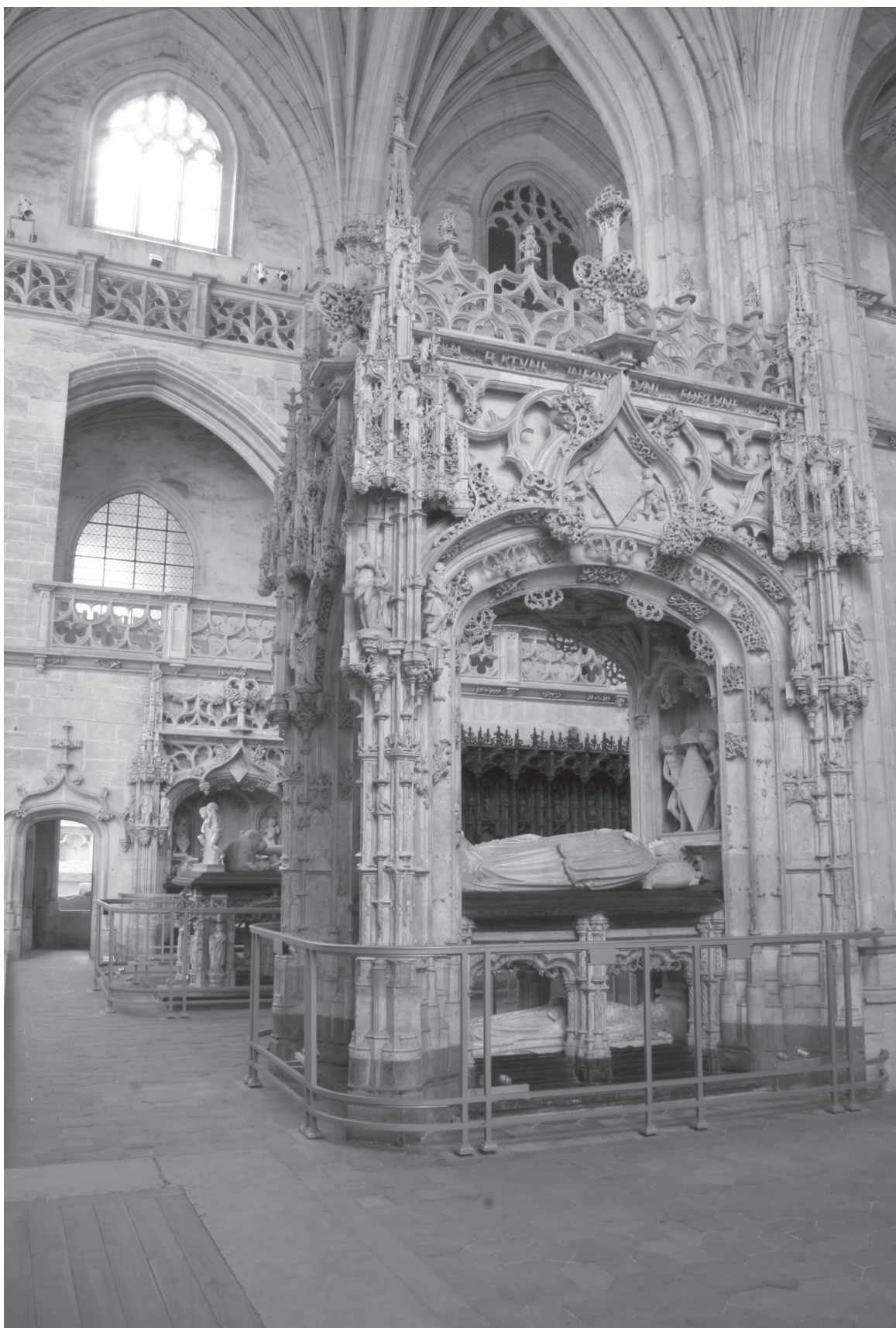


Fig. 2. *Monuments funéraires, albâtre et marbres, Bourg-en-Bresse, église du monastère de Brou.*



Fig. 3. *Sainte Catherine, sainte Marie-Madeleine et sainte Marguerite*, albâtre, Bourg-en-Bresse, église du monastère de Brou.

et des compositions du drapé peuvent aisément être mis en relation avec la grande école bruxelloise de sculpture, et plus spécifiquement avec le groupe Borman. Certaines figures, par leur type et leur expression renvoient même explicitement à des modèles bormanesques (e. a. figure de Maximien foulée aux pieds par sainte Catherine) (fig. 3). On observera un certain assouplissement dans le traitement de l'étoffe des figures de sainte Marie-Madeleine et de sainte Marguerite (fig. 3). Enfin, divers accessoires et ornements des figures de cet ensemble attestent de l'introduction du nouveau goût pour la Renaissance.

Dans le second ensemble, la manière gothique est abandonnée dans le traitement des draperies au profit de drapés plus fluides; la disparition presque totale des plis en polygones et des plis en pince à bec s'accompagne d'une réduction de la saillie des plis et des contrastes ombre et lumière. Certains drapés sont même à l'antique. Les postures relèvent du *contrapposto* voire de la ligne serpentine. La figure de saint Jean-Baptiste (tête mal remise en place), et

peut-être une figure de sainte, sont à mettre en rapport direct avec les petites figures des évangélistes du retable des Sept Joies de la Vierge. Comme la statuette de saint Jean-Baptiste, ces dernières figurines témoignent d'une très forte influence michelangélesque, à la fois dans les postures et dans l'expression tourmentée des visages.

Jusqu'ici, on s'est beaucoup intéressé à certains types humains utilisés par Jan Borman II le Vieux et aux oppositions contrastées qu'il établissait entre les bons et les méchants protagonistes. On a reconnu la puissance expressive de ses drapés et sa capacité à renouveler l'occupation de l'espace scénique, dans le retable de saint Georges (1493)<sup>3</sup>. Ce qui a probablement le plus marqué ses contemporains, c'est l'extrême réalisme des matières et des situations où une multitude d'accessoires rendent la scène plus crédible. Chef-d'œuvre reconnu de l'artiste, le retable de saint Georges, des Musées royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles, offre un impressionnant assortiment de l'inventivité de son auteur. On n'y décou-



vre jamais deux fois exactement la même attitude, la même composition, le même drapé. Plus remarquable encore est la grande clarté d'organisation, autant pour les postures dans l'espace que dans les drapés. On remarquera que, dans le retable de saint Georges, Borman utilise un type de drapés sec alors que dans le calvaire de Louvain, c'est au type moëlleux qu'il a recours. Comment expliquer la raison de cette différence d'expression? Faut-il justifier le passage à un drapé sec par la réduction de la taille des figures? La lisibilité de la composition des séquences de plis se maintient évidemment mieux en choisissant des drapés secs plutôt que des drapés moëlleux. C'est du moins ce que l'on peut supposer lorsque ceux-ci étaient recouverts de feuilles d'or, puisque la luminosité du précieux métal magnifie l'effet volumétrique du relief. Cependant, si le retable n'était finalement pas prévu pour être polychromé, il faudrait envisager la problématique de l'expression de ces drapés selon un autre point de vue<sup>4</sup>. Le débat doit évidemment être élargi en tenant compte d'autres réalisations de l'atelier Borman, notamment le très beau retable polychromé de Saluce, traditionnellement attribué aux Borman (Passier ou Jan III).

En se fondant sur la seule œuvre signée de Jan II Borman pour établir des comparaisons avec les statuette de Brou, une double difficulté surgit, la première d'ordre iconographique, la seconde d'ordre matériel. La quasi-totalité des figurines du retable de saint Georges est composée d'hommes, méchants, de petites dimensions, en bois; tandis qu'à Brou, la majorité des personnages sont féminins, aimables, taillés dans l'albâtre. Nous n'avons donc d'autre choix que d'élargir le travail de comparaisons morphologiques à d'autres œuvres, non signées, de Jan II Borman et de son entourage que l'on désignera par commodité «groupe Borman».

Le Calvaire de Louvain fait partie des œuvres que l'on attribue traditionnellement à Jan II Borman à cause de ses grandes qualités plastiques et des similitudes morphologiques qu'il offre avec certaines figures du retable de saint Georges, au musée de Bruxelles. Le traitement de la chute frontale du drapé de la robe de la Vierge de ce calvaire est un parfait exemple de

chute en polygones. Les plis s'enchaînent les uns aux autres, dans une séquence rythmée par des mouvements en balancier allant d'un côté à l'autre de la figure. Notons, pour la compréhension de la suite de l'analyse, que l'on peut aussi décomposer les polygones en plis en pince à bec (dits aussi en Y), combinés entre eux et adaptés aux besoins de l'agencement. Quant aux revers de cette Vierge et du saint Jean, ils sont structurés par de très longs plis en pince à bec et par des plis en cône. Ces deux types de plis accentuent la verticalité des figures. Dans la figure de saint Jean, outre une chute de plis en polygone dans la partie gauche du drapé du manteau, on notera l'emploi de longs et puissants plis en cône, véritable structure du drapé de la robe. Dans le manteau, on observe, à gauche, une séquence de plis en bec et, à droite, une succession de plis télescopiques.

Les quatre grandes statues d'apôtres en pierre provenant vraisemblablement de l'ancien jubé de la collégiale de Nivelles ont été diversement datées dans le XV<sup>e</sup> siècle<sup>5</sup>. Je crois finalement qu'il faut les situer à la fin du siècle, voire au début du siècle suivant<sup>6</sup>. Saint Jean, saint Paul et un troisième apôtre non identifié sont d'une excellente facture, la statue de saint Pierre est d'un compagnon moins expérimenté. Ce groupe s'intègre parfaitement dans le groupe Borman, auquel on ajoutera le magnifique calvaire en bois, de même provenance, aujourd'hui au musée du Louvre. Le manteau du saint Paul forme une belle chute de plis en polygones, rythmée par un mouvement en balancier. Comme dans le retable de saint Georges ou celui de Saluce, un aspect remarquable de ces drapés est précisément leur parfaite lisibilité graphique et leur organisation rythmique. Ces caractéristiques se retrouvent encore au côté droit de la magnifique Vierge en bois dite de l'Immaculée Conception, de Nivelles<sup>7</sup>. Le même type de formulation du drapé est présent au côté gauche du Christ de Douleur de Brou. Mais revenons à la Vierge de Nivelles où, bien que la séquence à l'avant de la robe soit elle aussi parfaitement rythmée avec un effet de crescendo, la forme des plis subit des altérations, minimales, mais dont on verra qu'elles auront leur importance par la suite (fig. 4). Ainsi, à partir du milieu de la composition, les polygones se transforment progressivement en plis en pince à bec asymé-



Fig. 4. *Vierge dite de l'Immaculée Conception* (détail), chêne polychromé, Nivelles, collégiale Sainte-Gertrude; *Saint Nicolas de Tolentino* (détail), albâtre, Bourg-en-Bresse, musée du monastère de Brou.



Fig. 5. *Vierge dite de l'Immaculée Conception* (détail), chêne polychromé, Nivelles, collégiale Sainte-Gertrude; *Christ de douleur* (détail), albâtre, Bourg-en-Bresse, musée du monastère de Brou.





Fig. 6. *Saint Paul* (détails), pierre calcaire, Nivelles, musée archéologique.



Fig. 7. *Saint André* (détails), pierre calcaire, Nivelles, musée archéologique.





Fig. 8. *Sibylle* (?), albâtre, Bourg-en-Bresse, église du monastère de Brou; *Christ de la Résurrection*, bois polychromé, retable de la Passion de la Marienkirche à Güstrow; *Christ de l'Apparition à Marie-Madeleine*, bois polychromé, retable de la Passion de la Marienkirche à Güstrow.

triques, suite à l'amenuisement de l'une des branches du pli, puis à sa disparition. Ce type de pli particulier, en pince à bec à une branche, se retrouve précisément dans la coule de saint Nicolas de Tolentin à Brou (fig. 4). D'autres aspects lient encore la Vierge de Nivelles et le Christ de Douleur de Brou, notamment la géométrisation extrême des plis tuyautés qui se brisent à la hauteur du poignet (fig. 5). Quant à la formule des plis en pince à bec à une branche, elle se retrouve, traitée un peu différemment, dans la statue d'apôtre non identifié de Nivelles. Le rythme est cette fois plus rapide, car la composition est plus serrée et que de grands plis en pince à bec – à une ou deux branches – s'immiscent dans le réseau des polygones. Cette conception différente du drapé atténue donc la lisibilité de l'organisation de la séquence. Tel n'est pas le cas dans la plus célèbre des statuette de sibylle (?) de Brou, dite d'Agrippa, ou encore dans la statue de saint Nicolas Tolentin (face) où la formulation

habituelle est de mise. Mais revenons encore à Nivelles, sur le côté droit de la statue de saint Paul (fig. 6). La composition y est, au premier abord, plus difficile à interpréter, car de longs plis en pince à bec se combinent avec des polygones. Il se produit quelque chose du même ordre dans la sainte Marguerite de Brou. Quant au drapé de la sainte Barbe de Brou (face), il faut le rapprocher étroitement du drapé du manteau du saint André de Nivelles (fig. 7).

Avec l'une des sibylles (?), se produit un nouveau changement, probablement fondamental pour la suite de l'évolution bien qu'il soit impossible à ce stade de la recherche d'en mesurer toutes les conséquences (fig. 8). Le réseau de plis n'est plus conçu comme structurant une surface (un seul plan), mais bien un espace tridimensionnel, en plusieurs plans. On remarque, au dessus du genou de la jambe libre, un pli en polygone qui chevauche un pli en pince à bec, on pourrait même préciser qu'il est traversé par ce dernier. Or cet aspect très



Fig. 9. *Saint Jean*, pierre calcaire, Nivelles, musée archéologique; *Sibylle (?)*, albâtre, Bourg-en-Bresse, église du Monastère de Brou; *Sibylle (?)*, albâtre, Bourg-en-Bresse, église du Monastère de Brou.



Fig. 10. *Sainte Marguerite*, albâtre, Bourg-en-Bresse, église du Monastère de Brou; *Sainte Madeleine*, albâtre, Bourg-en-Bresse, église du Monastère de Brou.



particulier dans le traitement du drapé a été appliqué exactement de la même façon à la figure du Christ ressuscité et l'Apparition à Marie-Madeleine, du retable de la Passion de Güstrow (Marienkirche). D'autres rapprochements portant sur le traitement du drapé, entre des statuette de sibylles de Brou et des figurines du retable de Güstrow, ouvrent la voie à des perspectives d'étude prometteuses. La question de l'attribution de ce retable n'est pas encore résolue, car bien que la signature *Jan Borman*, figure sur le cimenterre d'un soldat, il est évident que plusieurs mains y ont travaillé. Les registres paroissiaux mentionnant l'installation du retable en 1522, il est logique de proposer d'en attribuer la réalisation à Jan III Borman et à son atelier. On ne sait si ce sculpteur était directement apparenté à Jan II, mais comme il acquiert le métier en 1499, il doit être de la même génération que le fils de Jan II, Passier († ap. 1537). Cependant, il ne faut pas exclure totalement la possibilité d'une attribution à Jan II puisque l'on ignore encore la date de son décès; la dernière mention le concernant apparaît dans des archives de 1516. Une fois de plus, ces imprécisions concernant le fonctionnement de l'atelier de Jan II Borman et les relations qu'il entretenait avec les sculpteurs homonymes, justifient l'utilisation de groupe Borman pour désigner cette production qui devait qualitativement occuper la place la plus haute dans la production bruxelloise du premier tiers du XVI<sup>e</sup> siècle. Les transformations morphologiques du drapé telles que nous avons pu les retracer témoignent en effet d'une pensée complexe et d'un savoir-faire confirmé. Il semble que les grandes statues de Nivelles précèdent les sculptures de Brou dans cette évolution.

Une autre séquence évolutive que l'on peut tracer depuis le Calvaire de Louvain jusqu'à Brou marque le passage d'une conception rythmique en crescendo, à une rythmique saccadée. En observant le côté gauche de la Vierge du Calvaire de Louvain, on peut suivre les plis en bec et en polygones qui s'enchaînent dans une séquence en crescendo. Sur le côté gauche du saint Jean de Nivelles, et dans deux sibylles (?) de Brou, la séquence est saccadée (fig. 9). Dans le premier cas, les plis tombent dans une même direction, dans les autres cas, l'artiste a joué sur des divergences d'orientation entre les

plis de la séquence. Dans cette dernière œuvre, on notera aussi l'amenuisement, voire la disparition de l'une des branches du pli en bec. Cette transformation avait déjà été notée dans la Vierge de Nivelles. La combinaison de ces plis entre eux crée un mouvement en zigzag d'un effet plastique complètement nouveau et qui est particulièrement exploité dans le drapé des deux grandes statues de la Madeleine et de sainte Marguerite, placées au-dessus du retable des Sept Joies de la Vierge (fig. 10). On trouve aussi ces zigzags dans le perizonium du Christ de Douleur de Brou, dans certaines statuette des retables de Güstrow, de Brou et de Saint-Denis à Liège.

En schématisant cette transformation dans les chutes de plis en bec ou en polygones des sculptures du groupe Borman, on pourrait déceler trois moments:

1. utilisation de la formule traditionnelle, en crescendo; 2. remplacement progressif des plis en polygones par des plis en bec ou en pince à bec, à une ou deux branches; 3. conquête de la profondeur, les plis se chevauchent.

D'une manière générale, le système de plis a tendance à se compliquer, mais il ne faudrait pourtant pas généraliser abusivement et considérer ce qui reste encore une proposition d'évolution de la conception du drapé, comme un phénomène inexorable et univoque. Il faut en effet se limiter à utiliser ces caractéristiques morphologiques comme des indices pouvant être mis à profit pour identifier une ou plusieurs personnalités artistiques au sein du groupe Borman. La problématique de la collaboration de personnalités artistiques de haut niveau se pose également dans le retable des Sept Joies de la Vierge puisque, si les figurines de style gothique appartiennent toutes au second et au troisième moment, on y trouve aussi toute une série de statuette de style renaissant. La situation est semblable au retable bruxellois de Lombeek où se juxtaposent des parties des deux styles (figures et décor architectural). Les différences morphologiques des parties gothiques de ces deux retables sont telles que l'on ne peut envisager les mêmes mains pour l'exécution. D'une manière générale, les visages sont plus allongés et les drapés plus sobres à Lombeek. Cependant, le style très personnel des figures gothiques masculines de Lombeek offre des similitudes avec plusieurs

statuettes ornant le monument funéraire de Marguerite, mais la comparaison ne s'applique qu'aux visages. En revanche, les figures renais-santes du retable de Lombeek offrent des simi-litudes évidentes avec celles du style équivalent, dans le retable de Brou et sur le baldaquin du monument funéraire de Marguerite (e. a. saint Jean-Baptiste). Cette tendance très maniériste se retrouve aussi dans une partie des figures des stalles de Brou<sup>8</sup>. Les postures, le traitement de l'anatomie et même certains éléments de dra-pé sont très similaires et mériteraient une étu-de plus approfondie. On observera notamment la forme ovoïde des têtes, la face aplatie et allongée, l'expression grimaçante des traits du visage, le drapé mouillé des vêtements, l'ana-tomie expressive et antinaturaliste des corps, les doigts courts et effilés, les mèches de che-veux échancrées en pied-de-biche. Quant au style des autres statuettes des stalles de Brou, il est plus conservateur dans son expression et moins subtil dans le rendu de ses formes. D'une manière générale, il n'a jusqu'ici pas encore été possible d'interpréter la cohérence symbo-lique de la juxtaposition du nouveau style à l'ancien et donc d'établir le lien entre style et iconologie dans les retables. Pourtant, dans le retable de Lombeek, à l'exception des acces-soires qui, par leur nouveauté, augmentent l'effet de richesse de l'ensemble, on constate que le nouveau style a été employé unique-

ment dans les figures de l'Adoration des ber-gers, dans celle des mages et dans l'Annonce faite aux bergers. C'est-à-dire, dans les scènes qui concernent le plus les fidèles puisqu'elles présentent le fils de Dieu. L'actualisation de ces scènes par l'emploi d'un style nouveau serait-il une manière d'indiquer aux fidèles une priorité dans l'utilisation des images pour la dévotion? Les modifications dans la mise en place des groupes sculptés dont le retable de Brou a été l'objet, interdisent actuellement toute hypothèse de cet ordre.

On le voit, la réalisation de l'ensemble monumental voulu par Marguerite d'Autriche est manifestement le fait d'une équipe de sculpteurs bruxellois, très probablement issus du groupe Borman. À la question de l'utilisa-tion des patrons des statues fournis en 1512 par Michel Colombe, il semble que l'on doive répondre négativement, car les types et les pos-tures employées dans les statues de style gothi-que relèvent totalement du milieu bruxellois. En appliquant la méthodologie d'analyse mor-phologique fine à d'autres sculptures braban-çonnaises, nous espérons bien continuer à éclairer d'un jour nouveau la production de ce milieu qui fut l'un des plus raffinés de la fin du Moyen Age.



## NOTES

<sup>1</sup> Pour une bibliographie détaillée sur le monastère de Brou: Marie-France Poirer, *Le monastère de Brou, le chef-d'œuvre d'une fille de l'empereur*, Paris, 1994. Des extraits substantiels d'archives se rapportant à la construction sont rassemblés dans: *Brou, les bâtisseurs du XVI<sup>e</sup> siècle* (cat. exposition, Bourg-en-Bresse, musée de Brou, 1996). La publication des actes du colloque qui s'est tenu à Brou les 13 et 14 octobre 2006, *Brou, un monument européen à l'aube de la Renaissance*, mettra bientôt à disposition la bibliographie la plus récente.

<sup>2</sup> Archives Générales du Royaume (B), Chambre des comptes, Acquits, n° 5512; cité par Brigitte D'Hainaut-Zveny, «La dynastie Borremann (XV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> s.). Crayon généalogique et analyse comparative des personnalités artistiques», *Annales d'Histoire de l'art et d'archéologie*, 5 (1983), p. 48. Sur les Borman, on consultera aussi: Brigitte D'Hainaut-Zveny, «Le retable de la Passion de Güstrow. Problèmes d'attribution et essais d'analyse», *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, 55 (1986), pp. 5-38; Catheline Perier-d'Ieteren, «Rapports entre sculptures, polychromie et volets peints dans les retables bruxellois conservés en Suède», dans S. Guillot de Suduiraut (éd.), *Retables brabançons des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles*, (actes colloque, Paris, 2001), Paris, 2002, pp. 311-343; Sophie Guillot de Suduiraut, «Le retable de Skepptuna. Contribution à l'étude des retables bruxellois conservés en Suède», *ibidem*, pp. 273-310.

<sup>3</sup> J. de Borchgrave d'Altena, *Le retable de saint Georges de Jan Borman*, Bruxelles, 1947; P. Philippot, «La conception

des retables gothiques brabançons», *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie*, 1 (1979), pp. 29-40.

<sup>4</sup> M. Serck-Dewaide, «Retables non polychromés ou retables décapés?», dans Guillot de Suduiraut 2002 (voir n. 2), pp. 37-80.

<sup>5</sup> R. Didier, «Contribution à l'étude de la sculpture gothique tardive dans le Brabant Méridional», *Annales de la société d'archéologie, d'histoire et de folklore de Nivelles et du Brabant Wallon*, 22 (1973), pp. 165-168; M. Lefftz, *Sculpture en Belgique, 1000-1800*, Bruxelles, 2001, p. 32; R. Didier, «La sculpture», dans C. Heck (dir.), *L'art flamand et hollandais. Le siècle des Primitifs, 1380-1520*, Paris, 2003, p. 491.

<sup>6</sup> Dans mon ouvrage de synthèse sur la sculpture en Belgique (Lefftz 2001, voir n. 5), j'avais proposé une datation antérieure, me basant sur l'état de la recherche.

<sup>7</sup> M. Serck-Dewaide, D. Otjacques-Dustin, L. Serck, «Une Vierge sculptée brabançonne de la fin du XV<sup>e</sup> siècle à la collégiale de Nivelles. Examen technologique, iconographique et traitement», *Bulletin de l'Institut royal du patrimoine artistique*, 18 (1980-1981), pp. 41-49.

<sup>8</sup> Ce rapprochement m'avait été suggéré par Madame Magali Briat-Philippe que j'ai grand plaisir à remercier chaleureusement ici pour sa disponibilité, ses commentaires et ses remarques à propos de l'étude de la sculpture de Brou.